

**STM 1997:1**

**Att spela på gehör**

*Av Lars Lilliestam*

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

# Att spela på gehör

*Lars Lilliestam*

Trots att gehörsmusik är en mycket vanlig form av musicerande finns det förvånansvärt lite forskning om den. Den forskning som finns placeras i denna artikel i ett kunskapsteoretiskt perspektiv där rockmusik används som exempel för att illustrera hur gehörsmusik fungerar.

Majoriteten av all musik som gjorts är gehörsmusik. Att musicera på gehör innebär att man skapar, uppför, minns, och lär sig musik utan hjälp av noter. Detta är en typ av musicerande som hittills uppmärksammats mycket lite av musikvetenskapen. Även inom den forskning kring folk- och populärmusik som expanderat starkt under de senaste 20–30 åren är frågor kring gehörsmusikalisk praktik förvånansvärt lite behandlade: Hur lär man sig spela ett instrument? Hur gör man låtar? Hur lär man sig låtar? Hur uttrycks tänkandet och teorin kring musiken?

Vi har inte någon allmänt vedertagen samlande term för det jag här kallar gehörsmusik. Termer som "folkmusik", "improviserad musik", "muntligt traderad musik", "notationsoberoende musik", "icke-noterad musik" har alla sina svagheter och avslöjar hur vårt tänkande kring och definition av musik utgår från att musik är något som skrivs ner i noter: när vi talar om den överlägset vanligaste formen för musikskapande måste vi negra undantaget.

Musikforskaren Peter Jeffery generaliserar ytterligare:

Oral transmission is not a particular feature of some music at certain times, but rather a universal characteristic of almost all music at almost all times. What we call "oral transmission" is what most human beings throughout history have known simply as "music" – something to play or hear rather than something to write or read. We modern Westerners are the ones who do things differently, and our preference for writing is our handicap. (Jeffery 1992:124)

Den här artikeln är en sammanfattning av centrala tankar i min bok *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig trading* (Lilliestam 1995). Boken är resultatet av ett treårigt forskningsprojekt som utförts vid musikvetenskapliga avdelningen vid Musikhögskolan i Göteborg. Syftet är dels att presentera den forskning som finns om gehörsmusik och dels att analysera hur gehörsmusicerande rent praktiskt går till. I centrum för studien, och som exempel på gehörsmusik, står blues och rockmusik och analyserna kretsar främst kring dessa musikformer, även om det också finns jämförelser med svensk

folkmusik och jazz. Den musikaliska praktiken illustreras dels med exempel från gitarrspel och dels med hjälp av citat från rock- och bluesmusiker. Gehörsmusikalisk praktik ser delvis olika ut inom olika genrer eller musikvärldar, men det finns framförallt grundläggande likheter. Rockmusik ska alltså ses som *ett* exempel, men gehörsmusikanter från andra genrer känner säkert igen resonemangen och problemen.

Gehörsmusik är i de flesta fall liktydigt med vad vi brukar kalla folk- och populärmusik. Dessa former av musik har under lång tid förbisetts av musikvetenskapen, vilket i sin tur beror på att de legat utanför den sfär av traditionell akademisk kunskap som odlats vid universitet och skolor – vad antropologer ibland kallar den "stora traditionen". Den har istället varit en del av den "lilla traditionen" av folklig, icke boklig kunskap (Burke 1978:38ff). Gehörsmusik har också ibland setts som "för enkel", inte "värdig forskning" eller "ointressant". Detta har ofta berott på att äldre generationer av musikkforskare rekryterats från samhällsskikt där musik oreflekterat varit det samma som "klassisk musik". Under senare decennier har detta dock ändrats. Forskningen kring gehörsmusikalisk praktik har trots detta dock inte växt nämnvärt, utan är fortfarande något som ofta glöms bort.

Detta hänger delvis samman med vad Leo Treitler (1986:39) benämnt "the paradigm of literacy", alltså skriftens dominans i den västliga kultursfären – jfr citatet av Peter Jeffery ovan. Inom musiken manifesteras detta av "notcentrering", "notational centrality" (Tagg 1979:28ff) – det faktum att vi likställer musik med noterad musik. Det är till exempel vanligt att vi säger att vi "skriver" musik eller en låt, trots att vi inte använder vare sig penna eller papper, noter eller bokstäver för att teckna ner det vi komponerar.

Normen för "musik" – hur vi lyssnar och hur vi tänker om musik, hur "normal" musik är etc. – utgår i pedagogiska och vetenskapliga sammanhang fortfarande ofta från noterad konstmusik. Det är följaktligen en vanlig uppfattning att kunskap om musik innebär att vi kan läsa noter och behärskar traditionell västerländsk musikteori. Vad man då inte tänker på är att likaväl som vi kan tala utan att kunna skriva eller känna till grammatik kan vi sjunga och musicera utan att kunna läsa noter och känna till musikteori.

## Muntlighet och skriftlighet

Det finns en omfattande forskning kring frågor om muntlig och skriftlig kultur och kring muntlig och skriftlig praxis, men den har utvecklats inom andra discipliner än musikvetenskap. Viktiga forskare här är Walter J. Ong, Albert Lord, Claude Lévi-Strauss, Ruth Finnegan, Peter Burke m.fl. Ett centralt verk är Albert Lords *The Singer of Tales* (1960), där han beskriver och analyserar icke skrivkunniga serbiska och kroa-

tiska barders sätt att minnas och uppföra timslånga episka dikter. Lord behandlar dock bara texterna och inte alls musiken.

På senare år har Walter J. Ongs bok *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet* (1990) blivit omtalad. Ongs bok är en sammanfattning av den forskning som finns om ämnet, och huvudtesen i boken är att när skrift införs i en kultur inträder grundläggande förändringar av människors sätt att tänka, skapa begrepp, gestalta information och tolka omvärlden. Man kan följaktligen skilja mellan *muntliga kulturer (orality)*, "kulturer helt utan kännedom om skriftbruk", och *skriftliga kulturer (literacy)*, "som är starkt påverkade av skriftbruk" (Ong 1990:13). Om det inte finns skrift måste information (en sång, en dikt, en berättelse) upprepas och präglas in i minnet för att överleva. Det som inte upprepas försvinner. Skrift eliminerar delvis minnets begränsningar och "fryser" informationen i en fast form, ett original, som kan bevaras över lång tid. Det faktum att informationen kan lagras i oförändrad form får i sin tur konsekvenser.

Vissa av Ongs slutsatser är förenklade och dragna på ett bräckligt underlag, men är också inspirerande och tankeväckande. Grundtesen är säkert riktig, men det behövs mycket mer forskning. Motsättningen mellan muntlig och skriftlig kultur ska inte ses som en motsättning mellan två tillstånd, som en dikotomi, utan snarare som ett kontinuum där olika kulturer har olika grader av skriftlighet.

Detta är emellertid bara *en* av flera faktorer som förklarar en musiks utformning och praktik. Ong tenderar att i alltför hög grad förbise faktorer som den historiska och sociala situationen, de materiella förutsättningarna, kulturens ideologi och synsätt på skrift etc. Att skrift införs i en kultur leder inte automatiskt till vissa förändringar. Skriften förekommer alltid i en historisk och kulturell kontext, vilket gör att dess betydelse, utformning och påverkan varierar kraftigt.

Inte desto mindre är det ett faktum att dagens rockgitarrister brottas med samma grundläggande problem som exempelvis fiolspelmanen Hjort-Anders gjorde för 100 år sedan och som gehörsmusiker alltid konfronteras med: hur identifierar man och härmar det någon annan spelar, hur minns man musik och hur får man sina fingrar att göra som man vill?

Rockmusik är en muntligt traderad musiktradition bland många andra. Men den är också ett barn av sin tid och dess specifika teknologiska, sociala, ekonomiska och kul-

- 
1. Ett fåtal musikforskare har använt sig av teorier om muntlighet och skriftlighet i sin forskning, till exempel Leo Treitler (1974, 1986) som behandlar gregoriansk sång och Titon (1977), som analyserar blues.
  2. För kritiska diskussioner kring forskningen om muntlighet och skriftlighet, se bl.a. Graff (1979), Street (1984), Feld (1986), Finnegan (1988), Goetsch (1991) samt Lilliestam (1995:22-29).

turella förutsättningar. Instrumentens teknologiska utformning varierar, men de ovan beskrivna svårigheterna liknar varandra. Forskningen om muntlig och skriftlig kultur kan därför användas för att bringa ljus även över gehörsmusicerande. Den ger perspektiv på vår egen kultur och vårt eget sätt att tänka om musik.

I en högt utvecklad skriftkultur används *både* muntliga och skriftliga metoder för att överföra budskap. Människor slutar inte att tala bara för att de börjar använda skrift. Tal är även i en skriftkultur ett grundläggande sätt att kommunicera. I dagens västerländska kultur är det mera fruktbart att diskutera muntliga och skriftliga *strategier*, som vi använder för olika ändamål. Detta betyder bland annat att det finns rockmusiker som varken behärskar notläsning eller traditionell västerländsk musikteori och sådana som har en gedigen musikteoretisk skolning och är duktiga notläsare. Men när det kommer till musikalisk praktik väljer båda att spela utan noter. Rockmusik är till hela sin karaktär en gehörsmusik, och det är bara i mycket speciella sammanhang, som notskrift används.

Tyvärre finns det få analyser av vad som händer med musik när man börjar använda notskrift. Påverkas musikens utformning och gestaltning? Tänker notläsande musiker på ett annat sätt än de som inte kan läsa noter? Hur påverkas den musikaliska praktiken? Att förändringar sker torde vara ställt utom tvivel, men vilka är de och hur kommer de till? (Ong nämner knappast ett ord om musik i sin bok.)

Det finns exempelvis en uppenbar skillnad i synen på musikverket. I en muntlig kultur finns inget original och kan inte finnas något. Låten/dikten/berättelsen existerar egentligen bara vid sitt uppförande. Det finns inget verktyg, förutom det mänskliga minnet och dess begränsningar, för att frysa en sång eller en dikt i form av ett original som man kan använda som rättesnöre. Det finns ingen "Urtext" till en folksång. Följaktligen kan inte heller en sång i en muntlig kultur förtingligas och göras till ett "musikverk", ett original som kan ägas och beläggas med upphovsrätt. Förekomsten av skrift ger däremot förutsättningar för detta.

Uppenbarligen finns det skillnader även när det gäller hur musik gestaltas. Notskrift sätter ramar och ger möjligheter och begränsningar för en kompositör. Jan W. Morthenson (1993) talar om "notskriftens erbjudanden", och menar att noterna begränsar kompositörens valmöjligheter till det som kan uttryckas i någon form av notskrift. Notskrift är huvudsakligen ett hjälpmedel för att minnas musik, och det används vid komposition, vid inläring av musik, som en föreskrift för hur man ska spela och som ett verktyg för analys av musik.<sup>4</sup> Sound och klangfärger, mikrintervall och så kallade

---

3. Strängt taget är inte ens denna indelning tillräcklig. Mycket information kan överföras genom medier och koder som varken är skriftliga eller muntliga, som gester och kroppsspråk. Måhända bör man hellre tala om informationsteknologier. Se vidare avsnittet om olika sätt att minnas.

blå toner samt rytmiska subtiliteter kan dock inte fångas av notskrift, något som många nertecknare av folkmusik erfarit. Musikforskare som ägnat sig åt folkmusik har många gånger ställt sig oförstående till såväl musiken som till utövarnas teori, estetik och musikaliska praktik.

Det finns också många vittnesbörd om hur konsternerade vita brittiska bluesmusiker blivit när de musicerat tillsammans med äldre bluessångare från USA (Brunning 1986:99). Det visar sig att de haft helt olika syn på vad en "bluestolva" är, när man ska byta ackord och på vad ackord överhuvudtaget är. Den vite gitarristen David Fahl (1993) har beskrivit sina möten med den gamle bluesmannen Pops Overstreet och hur det gått till när Pops försökt lära Fahl sitt sätt att spela blues. I Pops blues finns varken 12-takters mönster eller regelbundna textformer:

He started off on the E-chord again and I joined in. After a while he changed to the A and stayed on it. Back and forth in a pattern that had no regularity I could hear, except for a slight change of emphasis that seemed to foretell the change. Even with that clue I wasn't always getting it right. (...) In Pops' blues a given line may be repeated one, two or ten times before resolving or moving to another verse. The readings of the line may change, or he may simply be responding to what the other musicians are doing. There are songs I've heard nearly a hundred times, and still find some lines a surprise, usually because they'll be new, or pulled in from another song and used to keep a jam going. (Fahl 1993:21-22)

Huruvida Pops gestaltning av bluesen har att göra med det faktum att han är en självlärd gehörsmusiker från en delvis muntlig kultur i den amerikanska Södern är en öppen fråga men förefaller sannolikt. De gestaltningssätt som rockmusiker och moderna bluesmusiker använder när de spelar blues – regelbundna 12-takters korus med jämn periodik, tydliga ackordbyten etc. – förekommer inte lika frekvent hos äldre bluesångare, vilka ofta använde oregelbunden och varierande periodik och diffusa ackordskiften (Lilliestam 1995:52–127; se även Lilliestam 1988:158ff). Regelbundna korus om tolv takter, som är så självklara för jazz- och rockmusiker, konkurrerar under 30- och 40-talen ut ett friare spelsätt bland svarta bluesmusiker, och detta gestaltningssätt blir norm i rockmusiken.

## Tyst kunskap

Att spela på gehör kan sägas vara vad filosofen Michael Polanyi kallat en "tyst kunskap" eller icke verbaliserad kunskap. Detta är kunskaper som manifesterar sig i handlingar men som inte kläs i ord och som inte är formaliserade, teoretiserade, systematiserade, pedagogiserade eller sammanfattade i handböcker. Begreppet tyst

- 
4. Även i samband med noterad musik finns ett inslag av muntligt förmedlad information som traderas från lärare till elev och som inte alltid kan uttryckas med hjälp av noter. Notskriften måste med andra ord alltid tolkas utifrån vissa förståelseramar.

kunskap är dock omdiskuterat och har givits många innebörder. Filosofen Bengt Molander (1993:44ff) menar att tyst kunskap är tre saker:

1. Kunskap som inte *kan* beskrivas i ord. Molander menar att ord inte kan förklara vissa företeelser i dess helhet. Orden uttömmar inte hela verkligheten. Detta gäller t.ex. praktiska kunskaper eller färdigheter: vi kan inte läsa oss till hur man lär sig cykla eller hur man spelar gitarr – detta måste vi lära oss genom att göra det själva. Ett annat exempel är privata minnen och associationer till olika företeelser som inte heller går att förklara uttömmande i ord. Ett tredje exempel är förtrogenhets-kunskaper, exempelvis hur en klarinett låter. Detta kan vi inte beskriva i ord, men vi kan lära oss att känna igen en klarinett när vi hör den.

2. En annan form av tyst kunskap är "det tyst förutsatta", "det underförstådda", "det alla vet". Detta är bakgrundkunskap och vardagskunskap som vi tar till oss i socialisationen, när vi lär oss den kultur vi lever i. Denna kunskap verbaliseras ofta inte heller utan förblir tyst. Vi får lära oss att vi ska hälsa på en främmande människa genom att skaka hans eller hennes högra hand, men vi reflekterar nästan aldrig över varför vi gör så – vi bara gör det.

3. En tredje typ av tyst kunskap är, enligt Molander, "det tystade" - det som inte har fått röst eller tillåtits få röst. Detta är kunskaper som av exempelvis ideologiska (politiska eller religiösa) skäl förtryckts eller förträngts, men det kan också vara sådan kunskap som helt enkelt inte uppmärksammas som kunskap.

Gehörsmusik kan sägas vara tyst kunskap i alla dessa bemärkelser: det är en verksamhet som i sin helhet inte går att förklara i ord, den är en sorts självklar kunskap som vi ofta inte pratar om och den har inte uppmärksamats som en form av kunskap.

## **Musikers terminologi och vokabulär**

Av det sagda skulle man kunna dra två slutsatser, dels att gehörsmusiker sällan pratar om sin musik och dels att de inte använder sig av musikteoretiska begrepp när de väl talar. Båda slutsatserna är emellertid förhastade och felaktiga. Även om musiker ofta inte gillar att tala om sitt musikskapande för utomstående, har de inom sin grupp ett musikteoretiskt språk, som hänger samman med en genre och som i extremfallet bara fungerar inom gruppen. Så här säger Helena Nygren, gitarrist i göteborgsbandet Dilemma:

Vi har ett ganska självklart sätt att jobba på, vi behöver knappt säga någonting och så gör vi som den andra personen menar. Vi har ett unikt språk tillsammans, och det tror jag i och för sig att många band har, men i och med att vi inte kan några musikaliska termer har vi skapat vårt eget språk och våra egna regler som vi följer. Det är

svårt att förklara, men det är något som man bygger upp som ett gemensamt medvetande när man står i replokalen och jobbar. (intervju)

Man kan använda både etablerade traditionella musiktermer och sådana man hittar på själv. En del termer som rock- och jazzmusiker använder – som "riff", "boogie", "groove", "lick", "walking" – har fått stor spridning och blivit relativt vedertagna, men ibland används, som sagt, begrepp som är i varierande grad personliga. Den springande punkten är att även om en del termer kan anses vara vedertagna har de inte etablerats i läroböcker eller andra skrifter.

Många folk- och rockmusiker använder traditionella västerländska musikteoretiska begrepp, men ibland på nya och annorlunda sätt. Ett drastiskt exempel är hur bluesmannen Son House och andra musiker i Mississippi på 30-talet benämnde fingerpositioner på eller nedanför gitarrens femte band "dur", medan grepp ovanför femte bandet var "moll" (Titon 1977:45). Bluesmannen Buddy Guy hävdar att han inte alltid vet namnet på tonarten han spelar i, men att han ändå vet exakt vad han ska spela när han hör musiken (Obrecht [red.] 1990:147).

När musiketnologen Dan Lundberg intervjuade en makedonisk folkmusiker om namnet på en viss skala utspann sig följande konversation:

–Det är dur, svarade han. –Men den här då, sa jag, och visade en annan skala som också hade en stor ters. –Det är också dur. –Men om ni spelar tillsammans, hur ska dina spelkompisar kunna veta om det är den ena eller andra skalan om du bara säger att det är dur? –Det hör dom väl... (Lundberg 1994:14)

På omslaget till LP-skivan *The Hissing of Summer lawns* (1975) tackar Joni Mitchell sin trumslagare för att han visade henne "the root of the chord" och "where 1 is". Så länge hon spelade ensam var detta inget problem, men när hon spelade tillsammans med andra musiker måste hon klargöra vissa saker om musiken både för sig själv och sina medmusiker. Joni Mitchell brukar också excellera i ovanliga sätt att stämma om sin gitarr. Hon berättar hur hon tar ett nytt ackord genom att flytta ett finger, men om man verbalt skulle beskriva de ackord hon tar skulle de få "very long names" (Flanagan 1990:275). Det som är enkelt att utföra kan bli mycket krångligt och rentav dunkelt när det kläs i ord. Gitarristen Helena Nygren menar:

Det är så mycket i böckerna [om musikteori, min anm.] som är självklart för mig, men som är beskrivet på det mest avancerade sätt. Jag kan sitta och titta i en bok och se en massa oöverstigliga saker, och så får jag sitta och tänka i 25 minuter och sedan kommer jag på att det här kan jag ju redan. Hade jag skrivit det hade jag gjort på ett helt annat sätt. (intervju)

Misstänksamheten mot traditionell musikalisk utbildning bland folk- och rockmusiker är ofta stark, och många hyser en aversion mot att visa eller erkänna att man kan

---

5. Se Niklasson (1996) för en detaljerad beskrivning av Joni Mitchells olika stämningar.



musikteori. Det ingår i rockmusikens mytologi om autenticitet att man inte ska vara skolad, utan att man ska komma "direkt från gatan" och spela spontant ur djupet av sitt hjärta. I mytologin ingår också att man inte ska öva (eller erkänna att man gör det) eller tänka om sitt spelande – det räcker med "feeling". Som gitarristen Carlos Santana sagt:

I very rarely think of what chords or what notes or where I put my finger. (...) I don't think musicians who can really play think of music like that. (...) ...to make it your own requires street learning. You cannot learn that in Harvard or Berkeley – that you have to learn from the streets, and that's my approach to music. The street university is very important, man. (Rotondi 1993:60–61)

## Hur minns man musik?

Noter är *ett* sätt att lagra musik och *ett* hjälpmedel för att minnas musik, men de flesta gehörsmusiker minns musiken på andra sätt, och måste göra det, eftersom de inte kan läsa noter. Frågan är: hur minns man musik om man inte använder noter?

Det finns fyra, möjligen fem, olika sätt att minnas musik: auditivt, visuellt, taktilt-motoriskt och verbalt. Dessa minnen fungerar i kombination med varandra när vi lär oss ett musikstycke.

*Auditivt minne* innebär att vi med hörselns hjälp tar in musiken och kommer ihåg vad vi hört för att sedan kunna återskapa det med hjälp av rösten eller ett instrument.

*Visuellt minne* gör att vi minns hur det ser ut på instrumentet när vi spelar en melodi eller ett ackord. En skala, en melodi eller ett ackord blir till mönster av fingerpositioner på greppbrädan, på klaviaturen eller på blåsinstrumentets klaffar eller hål. Visuella minnen kan beskrivas som gestalter, former eller mönster i grepptabeller för olika instrument. En tabulatur är också en typ av visuellt minne. David Sudnow (1978) beskriver pianoklaviaturen i termer av "topografi" och "geografi".

*Taktila och motoriska minnen* gör att vi minns hur det känns att spela. En melodi eller ett ackord blir till en följd av rörelser som lagras som muskelminnen. Ett ackord eller en melodi kan man komma ihåg både som en visuell gestalt och som en taktilmotorisk gestalt. När vi lär oss ett instrument lär vi in skalor och grepp som *fingervägar*, vilka programmeras in i hjärnan och ger ramar för vad vi kan spela. Musik som ligger utanför dessa fingervägar kan därmed bli svår att spela. *Verbalt minne* innebär att vi ger namn åt olika företeelser, som låtar, ackord, toner, grepp etc. Hit kan man också räkna ljudhärmingar som när musiker härmar t.ex. en trumvirvel med rösten.

---

6. Noter är naturligtvis också en form av visuellt minne, men eftersom noter inte används i samband med gehörsmusik bortser vi från det här.

Till detta kan läggas att vi ofta minns musik i form av olika "mentala kartor", vilket betyder att vi när vi hör musik skapar egna personliga bilder av eller till musiken. Dessa bilder kan frammanas när vi spelar och också, tillsammans med de övriga fyra sätten, fungera som minneshjälp.

Att minnas musik på dessa sätt hör till gehörsmusikers vanliga erfarenheter. Den svenske bluesmusikern Peps Persson berättar:

Jag tror att kunskap inte bara lagras i hjärnan utan på många olika ställen. Vissa saker kan till exempel inte jag, men mina fingrar kan dom: löpningar, ackord, alla olika små avstånd på greppbrådan. Allt det där behöver jag inte belasta mitt medvetande med, det är handen, fingrarna, som har lärt sig det, inte mitt medvetna jag. Och så är det faktiskt många gånger när jag spelar, att jag upptäcker: "Oj, vad hände där, vad tog handen sig till nu?" Den inläringen går automatiskt, och den kan till och med gå fortare om jag inte anstränger mig och blandar in medvetandet. (Niklasson 1993:32)

Man kan följaktligen mycket väl spela utan att verbalisera och förklara vad man gör, och utan att vara medveten om och ha namn på de ackord och toner man tar.

Den praktiska utgångspunkten för gehörsmusicerande är instrumentet eller rösten. Instrumentet möjliggör vissa saker men sätter även gränser för vad man kan göra. En del saker är spelbara eller låter bra på ett instrument men inte på ett annat. Detta brukar kallas *instrumentidiomatik*. Det betyder också att en låt kan färgas av det instrument den är komponerad på. Så här säger Paul Simon:

There are piano clichés as well as guitar clichés and I don't advocate one instrument over the other for popular music. The guitar dictates a certain kind of melody and pianistic songwriters are different from guitar writers. Even though I use a guitar, the way I compose is closer to the piano because I am working with bass lines and leading tones a lot, and I know where I am going harmonically; I am not just strumming. My hands always wants to go to certain chords that I love, and certain hand positions just lay themselves out perfectly on the guitar. For example, if I can get an open E string on the bottom I will be happy, so I try to get into the key of E if I can or A, or something similar. (Martin [red.] 1983:70)

Många självlärda folk- och rockmusiker använder oortodoxa speltekniker, ackordgrepp och fingersättningar när de spelar. Ibland är detta framtvingat av nödvändighet, som när vänsterhänta gitarrister, istället för att stränga om gitarren, spelar på en vanlig högerhänt gitarr "upp-och-ner". Detta gjorde bluesmännen Otis Rush och Albert King. Man kan också använda olika typer av apparater för att skapa ett speciellt sound. En annan teknik är att stämma om gitarren till ett så kallat öppet ackord istället för

---

7. Givetvis kan man också lära sig ett musikstycke från noter och sedan översätta notbilden till de nämnda typerna av minnen. Många klassiskt skolade musiker har vittnat om att de faktiskt gör så. Kan man inte läsa noter är dock denna väg stängd.

att använda normal stämning. Detta innebär att man för varje stämning måste spela med helt nya ackordgrepp. Genom att stämma om gitarren uppkommer helt andra klanger och spelmöjligheter. Vissa saker som spelas med öppen stämning är omöjliga att spela med en vanligt stämd gitarr.

## Formler

I forskningen om muntlig diktning är *formel* ett centralt begrepp, som ofta används men sällan definieras. I sin analys av serbiska och kroatiska episka sångare gör Albert Lord (1960:30) en definition av formel, men den är tyvärr obrukbar i musikaliska analyser. Det är anmärkningsvärt att det inte finns någon allmän definition av formel i musik. Tanken att det finns formler med vars hjälp man bygger upp både litterära och musikaliska verk är intressant och möjlig att utveckla.

Talat språk bygger inte bara på bokstäver (som för övrigt är ett skriftkulturellt begrepp) och på enskilda ord utan också på färdiga fraskonstruktioner och sammanställningar av ord. Det är samma sak med musik: den byggs inte bara upp av enskilda toner, samklanger och rytmer utan även här finns färdiga sammanställningar av toner, ackord och rytmer som vi utgår ifrån när vi spelar eller skapar musik, färdiga fraser och formelement som kan varieras.

Allt skapande utgår från formler. Man börjar aldrig med ett vitt papper. Alla möjligheter är inte öppna. Vi är bundna av de konventioner/mönster/formler som finns i kulturen, även om vi kanske inte uppmärksammar det.

Jag definierar en musikalisk formel som *ett karaktäristiskt musikaliskt motiv eller mönster, vilket har en igenkännbar kärna, även om det exakta utförandet av formeln kan varieras inom vissa givna ramar.*

Formler är utgångspunkter för skapande och improvisationer. Alla musikformer, både gehörsmusik och noterad musik, bygger på formler. En del formler är strikt bundna till en viss typ av musik, andra används inom många olika stilar. Musiker kan med hjälp av formlerna kommunicera och spela tillsammans. Formlerna är byggstenar i ett gemensamt musikaliskt språk. När det gäller gehörsmusik är formlerna helt centrala i och med att de fungerar som en av de absolut viktigaste teknikerna för att minnas.

När den amerikanske rockgitarristen Dickey Betts från The Allman Brothers Band berättar om hur han lärde sig spela rock genom att lära sig olika motiv (formler) och

---

8. Bortse här från den negativa klang som begreppet formel ibland har i samband med västerländsk konstteori och estetik, där begrepp som kliché, formel eller formelartad närmast syftar på brist på originalitet.

kombinera dem på nya sätt, beskriver han en uråldrig metod för inläring som gällde även för de episka sångare som Albert Lord intervjuade:

I would learn, say for instance, the lead, note-for-note, from Chuck Berry's "Roll over Beethoven". When I would go and play with a band, they would do something like "Whole lotta shakin'" and I didn't know how to play my own stuff from inside me, so I'd play the lead I had learned from "Roll over" to some other 12-bar change. I had all these leads that I'd learned from different 12-bar blues, and I'd switch them around. Then I started cutting them in half and piecing them together, and then, before I knew it I was making up stuff of my own and adding that to my repertoire. Now I've just got a catalogue of things and, of course, now I don't have certain licks, I just have whatever's in me. (Brooks 1975:20)

Musikaliska formler återfinns inom alla musikaliska parametrar och det kan röra sig om exempelvis: melodiska formler, ackordföljder, rytmiska formler, kompmönster ("groovar"), riff, formler för hur låtar byggs upp, textfraser och mönster för hur man konstruerar texter. Vad detta innebär vill jag åskådliggöra med några exempel.

Anta att vi av någon anledning ska göra en version av låten *Hound Dog*. Alla vi som ska spela är förmodligen bekanta med Elvis Presleys version av låten, men vi vill göra en egen variant, inte en kopia av Elvis. Alla vet också att detta är en bluestolva. Hur går vi till väga? Ett sätt är att bestämma oss för ett grundkomp som kanske spelas av trumslagaren. Ovanpå detta gör basisten en basgång, som han hittar på själv eller plockar fram ur minnet, men som passar till trumslagarens grundkomp. Gitarristen och pianisten hittar också på riff och spelmönster som passar ihop med det trumslagare och basist gör. Eventuellt tar man ett riff eller en figur (en formel) som man använt många gånger förut. Kanske spelar man den som man brukar eller förändrar man den lite som en anpassning till vad övriga musiker gör. Det här kan gå ganska lätt och fort – förutsatt att vi alla som spelar är bekanta med det musikaliska formelförråd och det stilidiom som vi ska använda. Sången läggs till, och sångaren sjunger i stort sett Elvis melodi och text, möjligen med vissa modifikationer beroende på vad som passar honom och hans stil och sammanhanget låten ska framföras i. På detta sätt har vi skapat en ny version av *Hound Dog*!

Varje musiker i en gehörstradition kan vissa låtar, som kan sägas utgöra hans repertoar. Men man skaffar sig också en repertoar av formler (riff, solofraser, ackordgångar, rytmer), som man kan använda i olika sammanhang antingen för att skapa komp till en gammal bekant låt, som i exemplet *Hound Dog*, eller för att skapa helt nya låtar. Varje musiker är därmed bärare av en repertoar av låtar och formler som är mer eller mindre unik. Om man byter ut en musiker i bandet mot en annan byter man inte bara ut musikerns spelstil, sound och personlighet utan också hans/hennes speciella repertoar av formler. Ett byte av en musiker i ett band kan därför förändra hela ensemblens sound och stil.

Givetvis fungerar en musikers formelförråd som en utgångspunkt även när man gör nya låtar. Någon i bandet kan ha gjort en låt, och presenterar den i form av en melodi, ett gitarrkomp och en text. Det slutliga arrangemanget utformas dock av gruppmedlemmarna tillsammans, och då kan varje medlems skicklighet, fantasi, erfarenheter och förråd av lämpliga formler bli av avgörande betydelse.

När Bob Dylan gjorde låten *Like a rolling stone* 1965 berättar han att "it started with that La Bamba riff" (Crowe 1985). Med benämningen "La Bamba riff" avser han ackordföljden (i C) C – F – G, som han använde i refrängen till sin låt. Namnet *La Bamba* går tillbaka på Richie Valens låt med detta namn från 1958. Ackordföljden har senare använts i massor av låtar genom åren, för att bara nämna några: *Twist and Shout* (The Isley Brothers och The Beatles), *Good lovin'* (The Rascals), *Hang on Sloopy* (The McCoys), *Louie Louie* (The Kingsmen), *Wild thing* (The Troggs), *Badlands* och *Born to run* (Bruce Springsteen). Rytmmiseringen, tempot i ackordväxlingarna och grundkompetens rytmen ("grooven") kan variera, men man känner i de uppräknade exemplen lätt igen ackordföljden La Bamba. La Bamba är ett exempel på vad en musikalisk formel kan vara.

När musiker talar om formler kan de ha olika namn på dem. En vanlig metod är att namnge ackordföljden (formeln) efter en känd låt där den ingår. La Bamba är exempel på det. Men långtifrån alla formler har namn, utan är kort och gott mönster och motiv som en musiker inom en viss tradition kan och använder sig av.

Givetvis är det inte bara ackordföljder som kan ses som formler inom rockmusik, utan det finns, som påpekats, formler inom alla musikaliska parametrar. Den intresserade läsaren hänvisas till boken *Gehörsmusik* (Lilliestam 1995) för mera detaljerade analyser.

## Att lära sig spela

När det gäller frågan om hur folk- och rockmusiker mera i detalj lärt sig spela och behärska sitt instrument brukar skildringen oftast inskränka sig till klichéartade fraser om att det är ett hårt, tidsödande och tålmodsprövande arbete som kostar blåsor på fingrarna etc. Härmning, påpekar Alan Merriam (1964:147), är grundläggande i all musikalisk inläring och "may well be a universal first step in the process". Det finns dock mycket få detaljerade beskrivningar av hur man egentligen går tillväga. Bluesmannen John "Son" Thomas har berättat hur hans pappa målade kritmärken på gitarrhalsen där han skulle sätta fingrarna. Gitarristen Roy Buchanan säger att han programmerade in gitarrhalsens "geografi" i sin hjärna (jfr visuella minnen ovan):

---

9. Se även Moore (1992) för exempel på och detaljanalyser av ackordföljder i rockmusik.

Basically I learned through dividing the neck into positions, where the chords were in their various forms. It's a good way to practice. Take *E*, for example, and find the chord in each of its forms all the way up the neck. Then learn the scale in each position to go with it. I see everything in visual patterns in my mind. But it was always the chord that came first. For example, when I practice, I'll play major, minor, diminished and augmented scales. I really don't know the technical names for them, and I don't know what half the chords I use are. But I know for every chord there has to be a scale that fits it. And I find those notes on every position on the neck. You do this enough, you'll get the whole neck programmed into your mind. Playing by ear really is a feeling. But it only comes with the knowledge of the neck. It has to be ingrained in your mind ahead of time. (Cauffiel 1993:50)

Ett vanligt mönster tycks vara att man, när intresset väl väckts, fått handledning av en förälder, någon släkting eller kamrat som kunnat mer än man själv. Många rockmusiker berättar om hur de periodvis varit totalt besatta av övande, och att de spelat 6–8–10 timmar varje dag. Ofta har de haft en speciell förebild som de sökt kopiera. Eddie van Halen säger att han fortfarande idag kan vartenda solo av Eric Clapton eftersom han "plankat" dem alla (Obrecht 1993:67), men han understryker också att man måste gå vidare från kopierandet och skapa något eget:

I learned from Clapton, Page, Hendrix, Beck - but I don't play like them; I learned from them and did my own thing out of it. (ibid.)

Gitarristen Ry Cooder berättar:

I would sit there for days before I got something right. (...) I would work on a Blind Blake song for *six months* because I could see that there was six months to do just to get yourself... not to imitate him, but to learn to physically find a way for your body to do what he was expressing. So I used to sit there and play six to seven hours a day. (Scoppa 1988:21)

Något som skiljer nutidens rockmusiker från forna tiders folkmusiker är att det idag finns tillgång till inspelningar som man kan härma. Skivinspelningar är i själva verket en huvudkälla för rockmusiker när det gäller låtar och formler. "I'm just really drumming off memories of drum parts, memories of other records", säger den amerikanske trumslagaren Roger Hawkins (Weinberg 1984:57). Att lära sig spela från skivor har dock sina speciella fördelar och nackdelar. Läraren (=skivan) har förvisso ett oändligt tålamod och spelar upp sin fras hur många gånger som helst utan att tröttna, men han kan å andra sidan inte visa eller förklara hur han gör. När man har en levande lärare hör man inte bara det han gör – man kan också se hur han gör det och fråga honom om man inte förstår. Inspelningen däremot bara uppberar sitt budskap om och om igen. Att identifiera hur en musiker på en inspelning egentligen gör, vilken fingersättning han använder, i vilket läge han spelar eller vilken stämning han använder på gitarran kan vara mycket svårt. Inspelningar används för övrigt inte bara som en förebild

som man söker kopiera. Ett annat mycket vanligt sätt att använda inspelningar är att spela *till* dem, att använda dem som komp för sitt eget spel.

Många unga musiker lär sig idag basfärdigheterna på sitt instrument i kommunala musikskolan. Dessa kunskaper kan sedan till viss del användas i folkmusik- eller rock-sammanhang, men man kan också behöva lära om vissa saker, delvis beroende på vilken stil man spelar i. Det finns exempel på klassiskt skolade musiker som säger att de måst lära sig spela nästan från början när de velat spela rock, därför att de i rockspelandet använder andra spelsätt jämfört med i den klassiska repertoaren (Bayton 1988:241). Det finns också folkmusiker, till exempel spelmannen Röjas-Jonas, som beskrivit hur det gehörsspelande man vuxit upp med på olika sätt kommit i konflikt med skolningen i musik på en musikhögskola och hur de olika spelsätten stört varandra (Charters 1979:116).

Ett exempel på hur sådana olika tänkesätt kolliderar har givits av Michael Frisch (1987), som berättar om hur han gick en kurs i "old-time fiddle" i West Virginia i USA. Läraren lade till att börja med hela tonvikten på stråkhanden och hur den skulle röra sig. Många på kursen hade en bakgrund i konstmusik och notbundet musicerande, och de fann lärarens metod mycket underlig och undrade när man egentligen skulle komma fram till melodin. Frischs analys blir dock:

what I was having difficulty perceiving was a musical experience in which these categories (rytm och melodi; min anm.) simply ceased to be very distinguishable, collapsing into something else, something larger. This is why the class had so much trouble understanding that by learning to bow they were not "not learning" to play the melody; that indeed, the more one felt the rhythm the more one could begin intuitively to sense how the tunes themselves almost "fall out" of the bow, the hand patterns, the tunings. (Frisch 1987:98)

### Att göra och lära in låtar

Det finns många berättelser om hur rocklåtar kommit till, men då handlar det oftast om textens innehåll eller vad som inspirerat text och/eller musik, men mera sällan om skapandet av musiken. Som Paul Simon säger:

When people write about songwriting they tend to write about lyric writing. It's very hard to write about music. What do you say about it? Music is a nonverbal experience. It's easier to address words. (...) The music part of songwriting is much more potent and powerful than the lyric part. But it's harder to write about. (Flanagan 1990:xi)

Rockens låtmakare – och för den delen alla som skapar musik – *har* svårt att beskriva det de gör. För den invigde är det självklart hur det går till och ingenting man behöver tala om, för den oinvigde förblir det hela mystiskt eller oförklarligt. Eric Clapton har

beskrivit hur han komponerar låtar med följande ord, som säger allt för den invigde men mycket lite för den som inte förstår vad det handlar om:

How do you formulate a song? You don't really. You just play around on the guitar. And it formulates itself. (Turner 1976:44)

Jag frågade en gång en 13-årig deltagare i en rockcirkel hur han och hans kamrater gick till väga när de gjorde låtar. Svaret blev snarlikt Claptons: "Man sätter sig bara ner och spelar och förr eller senare blir det något!"

På samma sätt som inom all konstnärlig verksamhet är skapandet av musik till vissa delar dold i en svart låda. Vi känner till omständigheterna kring skapandet – förutsättningar, traditioner med mera – och vi hör vad som kommer ut, men hur själva skapandet gått till, vilka val man gjort och varför är till vissa delar dolda. Varför använder man just en ackordföljd och inte en annan, varför blev melodin som den blev etc. Musiker vill eller kan oftast inte tala om detta, liksom en konstnär ofta inte kan tala om varför han/hon väljer en viss färg framför en annan. Det känns bara rätt.

Många har beskrivit hur de plötsligt överfalls av en låt, hur musiken, och kanske också texten, uppstår i ögonblicket, som en blixtnedslående storm (se Boyd 1992). En sådan kan utlösas till exempel av att man hör en annan låt eller av en fras som någon faller i förbigående och som föder en textidé. Sting från gruppen The Police säger att han gjorde gruppens hit *Every breath you take* på fem minuter (Flanagan 1990:300). Lämningar av sådana kreativa blixtnedsländningar kan vara texter som man skrivit ner på en servett eller hotellnota. Andra gånger är låtskrivandet ett segt, långvarigt och tålmodsprövande arbete som tar mycket lång tid. Leonard Cohen säger att hans låtar ofta tar flera år att göra (Nilsson 1993).

Även om det vanligaste i rocksammanhang är att komponerandet utförs av en enskild individ eller möjligen ett par där den ene gör text och den andre musik, är det också vanligt med kollektivt skapande. Man kan improvisera tillsammans ("jamma") och ur detta skapa låtar. Någon kan komma med en grundidé till en låt som man sedan "jammnar på" eller arbetar ut tillsammans. Ofta är det oklart vem som gjort vad och vem som bör anses vara kompositör till en låt och därmed vara berättigad till royaltys. Ibland står en hel grupp som kompositör. Medmusikers bidrag, ofta anonyma, till en låt kan ofta vara mycket större än man tror. Det här är ett sätt att arbeta som uppmärksammas mycket lite av musikforskare och pedagoger. Kollektivt skapande är i själva verket mycket vanligt i folkmusik liksom i rock, medan det är ett praktiskt taget okänt fenomen inom konstmusiken.

I gehörsmusikaliska sammanhang kan ibland gränsen mellan att komponera och repetera vara flytande. Även här kan medmusikernas insatser vara avgörande för slutresultatet. Ofta finns ingen musikalisk ledare utan varje musiker utformar själv sin



stämman utan att bli tillsagd vad man ska spela. Basisten Noel Redding i Jimi Hendrix Experience har berättat hur det kan gå till:

We rehearsed casually, never resorting to "This riff goes like this" or "Play these notes". When Jimi had a new idea, he gave the basic chord structure and tempo and within that framework we each found our own parts and a song and arrangement emerged. Luckily our concepts meshed. What a relief from copy-learning songs I sometimes hated just because they were in the charts. We whipped through vague blues and songs Jimi remembered (...) just to get used to each other. (Redding – Appleby 1990:26)

Vid inlärning av låtar används ofta så kallade demoinspelningar. Det innebär att den som gjort en låt gör en inspelning som de andra musikerna i bandet lär sig efter. Det här är en teknik som blivit vanligare under 80- och 90-talen genom utvecklingen av avancerade portabla inspelningsmaskiner ("portastudior") och MIDI-teknik. Demoinspelningar kan ses som en ny form av muntlig musiktradering i en ny högteknologisk kulturell kontext. Genom den nyaste inspelnings teknologin kan musiker med hjälp av syntar, datorer och s.k. MIDI-styrning numera åstadkomma inte bara demoinspelningar utan mycket avancerade produktioner i sin egen hemmastudio.

### Att bygga på traditionen

Every pop musician is a thief and a magpie. (...) We would listen to a current record, get a good idea from it, use it, and because the Attractions played it all differently anyway, nobody would ever detect it. (Elvis Costello i Flanagan 1990:241)

Så rakt på sak beskriver Elvis Costello hur nya låtar kan komma till. Man inspireras av något man hör – medvetet eller omedvetet – och skapar något nytt med utgångspunkt från det. Eric Clapton har sagt:

If I'm building a solo, I'll start with a line that I know is definitely a Freddie King line, and then, though I'm not saying this happens consciously, I'll go onto a B B King line. I'll do something to join them up, so that part will be me. (Eric Clapton i Coleman 1985:233)

Så här säger Peter LeMarc:

Man har vissa grejer med sig i bagaget. Det första som knockade mig när jag var liten det var Beatles och sedan dess finns alltid dom melodierna där. Sen kom hela soulpaketet och överrumplade mig, och det där finns ju väldigt tydligt i den musiken jag gör, Otis Redding, Sam and Dave, Marvin Gaye. Genom Stones och dom grupperna upptäckte jag blues och den sortens rötter. Det där har format mig och finns i allt jag gör. (Musikjournalen 900220)

Rockens tradition ser olika ut beroende på exempelvis var utövarna bor och hur gamla de är. Mark Knopfler i Dire Straits placerar sina rötter inte bara i rockmusiken

utan också i blues-, gospel- och country från 20-talet och framåt och i keltisk och irländsk musik (Widder-Ellis 1992:38). Bono, sångaren i U2, har berättat om hur deprimerad han blev när han jammade en kväll med Mick Jagger och Keith Richard i The Rolling Stones och några andra musiker. Medan Richard spelade låt efter låt efter låt hade han själv ingenting att bidra med, eftersom han aldrig lärt sig några gamla sånger. Bonos skivsamlande och musikaliska rötter började 1976 med Patti Smiths LP *Horses* (Flanagan 1990:450). På samma sätt ser traditionen inte likadan ut för en svensk rockmusiker som för en brittisk eller amerikansk sydstatsamerikan. Man kan bara inspireras av det man kommer i kontakt med.

En annan fråga är hur man sedan använder den musiktradition man har. Det finns otaliga exempel där rockmusiker berättat hur de inspirerats av eller lånat idéer eller element från andra låtar. Per Gessle i Roxette menar att:

Det är ofrånkomligt att låna. Jag tror att alla lånar av alla. Det blir en pyttipanna till sist. Det är en väldigt tunn linje mellan att låna och "pay tribute" eller vad man ska säga. Jag älskar Beatles och det hörs ju. Church of Your Heart är en Tom Petty-rip off egentligen. Fading like a Flower är en typisk amerikansk hårdrocksballad. Den skulle kunna vara av vem som helst, Bryan Adams eller Foreigner. Jag gillar ju sänt. Så det är inte så konstigt att jag skriver sänt. (Gren 1992)

Keith Richard i Rolling Stones har berättat hur han ibland varit tvungen att fråga vänner och bekanta om de känner igen en låt han gjort eller om han verkligen gjort den själv (Santoro 1986:78). Paul McCartney säger att han "stal" basgången i Beatleslåten *I saw her standing there* från Chuck Berrys låt *I'm talkin' about you*: "I played exactly the same notes as he did and it fitted our number perfectly" (Flippo 1988:181).

McCartney har också avslöjat att:

John and I ...were quite happy to nick things off people, because ...you start off with the nicked piece and it gets into the song ...and when you've put it all together ...of course it does make something original. (Moore 1992:81)

I den västerländska konstestetiken är sedan mitten av 1800-talet en av grundtankarna att ett verk ska vara originellt. Att skapa något på grundval av vad någon annan gjort är mindre bra, och om man kopierar alltför mycket och uppenbart gör man ett plagiat, vilket rent av kan vara straffbart. Det är dock mycket ovanligt med rättegångar där en upphovsman stämt någon för att ha plagierat. Ett av de mera kända fallen är när den förre Beatlen George Harrison 1976 åtalades för att ha plagierat låten *He's so fine* med The Chiffons när han gjorde sin egen *My Sweet Lord*. Harrison dömdes att betala skadestånd till upphovsmännen av *He's so fine*. Konflikter av det här slaget, som inte är ovanliga, har dock ofta gjorts upp i godo och i tysthet utanför rättssalen.

I själva verket är det just i synen på musikverket som originell skapelse som vi kan se en av de mera markanta krockarna mellan en folkmusikalisk och konstmusikalisk

praxis, eller, om man så vill, mellan ett skriftkulturellt och muntligt kulturellt tänkande. För många äldre folkmusiker (svenska spelmän likaväl som amerikanska bluesmusiker) var tanken på att man kunde äga ett musikverk totalt främmande. Det finns otaliga exempel på hur musiker av olika skäl blivit lurade på de pengar de rättmätigen – enligt skriftkulturell upphovsrättslig praxis – borde haft.

Rockmusikers syn på detta är ambivalent. Många rockmusiker har en avslappnad attityd till "låtstölder". En del kanske rent av känner sig smickrade, medan andra tar det mer allvarligt. Men det är också vanligt att man har en pragmatisk och odogmatisk inställning, som Chuck Berry:

That riff comes from ideas that influenced me. Somebody else influenced him. It all comes from somebody else. I've been stealing all these years, man. (Flanagan 1990:85)

Mark Knopfler säger:

I learn a new lick from Chet (Atkins) or from Paul (Franklin, Dire Straits steelgitarist. min anm.), he goes off and uses a lick he learned from me. There's a lick in "When it comes to you" that I learned from Chet a few months ago, stole it and put it straight into the song. On the Hillbillies tour I'd learn a lick from Paul Franklin and stick it into my improvisations. I hope to always be able to steal a lick and add it to my little bag of tricks. That increase in vocabulary is just a potent thing. There's no point in trying to mystify. It's how you use it! (Flanagan (1991:37f)

## Avslutning

Den här artikeln är bara ett skrap på ytan till ett ämne som är mycket stort och komplicerat. Det är verkligen anmärkningsvärt att det finns så lite forskning om gehörs- musik, att kunskapen om gehörsmusicerande är så ytlig och att gehörsmusikalisk praktik uppmärksammas så lite. Det missnöje som forskare som Charles Seeger (1950) och Bruno Nettl (1981) uttryckt över bristen på systematisk kunskap om muntlig musiktradering framstår som lika befogat idag som när artiklarna skrevs. Jag efterlyser därför mer forskning om exempelvis kompositionsprocessen, hur man lär sig spela, hur musiker tänker och teoretiserar – inom olika typer av gehörsmusik, och utmanar andra att ta upp forskning kring dessa frågor.

## Litteratur

- Bayton, M. (1988) How women become musicians. (i Frith, S. – Goodwin, A. [red]: *On record. Rock, pop and the written word*. New York 1990, s. 238-257).
- Boyd, J. (1992) *Musicians in tune. Seventy-five contemporary musicians discuss the creative process*. New York.

- Brooks, M. (1975) Meet Dicky Betts. (i *Rock Guitarists. From the pages of Guitar Player Magazine*. New York, s. 20-22).
- Brunning, B. (1986) *Blues. The British connection*. New York.
- Burke, P. (1978) *Folklig kultur i Europa 1500–1800*. Stockholm.
- Cauffiel, L. (1993) The big twang. A long-lost session. Roy Buchanan. (i *Guitar Player* juni 1993, s. 47–54).
- Charters, S. (1979) *Spelmännerna. I bilder och egna ord*. Stockholm.
- Coleman, R. (1985) *Survivor. The authorized biography of Eric Clapton*. London.
- Fahl, D. (1993) Me, Pops and the blues. (i *Jefferson* nr 4/1993).
- Feld, S. (1986) Orality and consciousness (i Tokumaru, Y. – Yamaguti, O. [red]: *The oral and the literate in music*. Tokyo, s. 18–28).
- Finnegan, R. (1988) *Literacy and orality. Studies in the technology of communication*. Oxford.
- Flanagan, B. (1990) *Written in my soul. Candid interviews with rock's great songwriters*. London/New York/Sydney.
- Flanagan, B. (1991) Calling Knopfler. Dire Straits are back in town. (i *Musician* oktober 1991, s. 32-45).
- Flippo, C. (1988) *McCartney. The biography*. London.
- Frisch, M. (1987) Notes on the Teaching and Learning of Old-Time Fiddle. (i *Ethnomusicology* vol. 31 nr 1, s. 87–102).
- Goetsch, P. (1991) Der Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit. Die kulturkritischen und ideologischen Implikationen der Theorien von McLuhan, Goody und Ong. (i Raible, W. [red]: *Symbolische Formen, Medien, Identität*. Tübingen, s. 113–130).
- Graff, H. J. (1991) *The literacy myth*. London.
- Gren, B. (1992) Från idé till färdig låt. (i *Göteborgs-Posten Aveny* 27/9–3/10 1992).
- Jeffery, P. (1992) *Re-envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago & London.
- Lilliestam, L. (1988) *Musikalisk ackulturation – från blues till rock. En studie kring låten Hound Dog*. Diss. Göteborg.
- Lilliestam, L. (1995) *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig tradering*. Göteborg.
- Lord, A. (1960) *The singer of tales*. Cambridge.

- Lundberg, D. (1994) *Persikoträdgårdarnas musik. En studie av modal improvisation i turkisk folk- och populärmusik baserad på improvisationer av Ziya Aytekin*. Diss. Stockholm.
- Martin, G. [red] (1983) *Making Music. The guide to writing, performing & recording*. London.
- Merriam, A. (1964) *The anthropology of music*. U.o.
- Molander, B. (1993) *Kunskap i handling*. Göteborg.
- Moore, A. F. (1992) Patterns of harmony. (i *Popular Music* vol. 11:1, s. 73–106).
- Morthenson, J. W. (1993) Musik eller komposition. (i Karlsson, H. [red]: *Musik och morgondag*. Stockholm, s. 36–52).
- Musikjournalen*. Radioprogram P3 900220.
- Nettl, B. (1981) Some notes on the state of knowledge about oral transmission in music. (i Hertz, D. - Wade, B. [red]: *Report of the twelfth congress, Berkeley 1977*. International Musicological Society, Berkeley, s. 139–144).
- Niklasson, O. (1993) Peps Persson. (i *Musikermagasinet* nr 6/1993).
- Niklasson, O. (1996) Gitarristens guide till Joni Mitchell. (i *Musikermagasinet* nr 5 1996).
- Nilsson, M. (1993) Leonard Cohen. (i *Musikermagasinet* nr 2/1993).
- Obrecht, J. [red] (1990) *Blues guitar: the men who made the music. From the pages of Guitar Player Magazine*. San Fransisco.
- Obrecht, J. (1992) Neil Young. (i *Guitar Player* mars 1992, s. 46–56).
- Obrecht, J. (1993) Ed notes. 15 years of Van Halen and Guitar Player. (i *Guitar Player* maj 1993, s. 61–68)
- Ong, W. J. (1990) *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*. Gräbo.
- Palmer, R. (1981) *Deep blues*. London.
- Redding, N. – Appleby, C. (1990) *Are you experienced? The inside story of The Jimi Hendrix Experience*. London.
- Rolf, B. (1991) *Profession, tradition och tyst kunskap*. Lund.
- Rotondi, J. (1993) Healing hands. Carlos Santana's musical mission. (i *Guitar Player* januari 1993, s. 58–67).
- Santoro, G. (1986) The Interview: Keith Richards. The mojo man rock's out. (i *Guitar World* mars 1986).

- Scoppa, B. (1988) The Sultan of Slam. (i *Guitar World* maj 1988).
- Seeger, C. (1950) Oral tradition in music. (i Leach, M. [red]: *Funk & Wagnall's standard dictionary of folklore, mythology and legend*. New York, s. 825–829. Pocketutgåva 1984).
- Sohlmans Musiklexikon (1975–1979) Stockholm.
- Street, B. (1984) *Literacy in theory and practice*. Cambridge.
- Sudnow, D. (1978) *Ways of the hand. The organization of improvised conduct*. Cambridge, Massachusetts.
- Tagg, P. (1979) *Kojak – 50 seconds of television music. Toward the analysis of affect in popular music*. Diss. Göteborg.
- Titon, J. T. (1977) *Early downhome blues. A musical and cultural analysis*. Urbana.
- Treitler, L. (1974) Homer and Gregory: The transmission of epic and plainchant. (i *Musical Quarterly* nr 60, s. 333–372).
- Treitler, L. (1986) Orality and literacy in the music of the European middle ages. (i Tokumaru, Y. – Yamaguti, O. [red]: *The oral and the literate in music*. Tokyo, s. 38–56).
- Turner, S. (1976) *Conversations with Eric Clapton*. London.
- Weinberg, M. (1984) *The big beat. Conversations with rock's great drummers*. Chicago.
- Widder-Ellis, A. (1992) Mark Knopfler. (i *Guitar Player* juni 1992, s. 30–38).

## Summary

This article summarizes some of the main themes in my book *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig trädning*. (Akademiförlaget 1995). Playing by ear – i.e. to play, compose, remember, teach and learn music without the aid of notation – is by far the most common way to make music. This fact is however little mirrored in musicological literature and research. Using a theoretical framework of research around orality and literacy the tendency of Western music scholars to equate music with *notated* music is thus criticized. Examples of musical practice are presented and illustrated by quotes from mainly contemporary rock musicians. The term musical formula is introduced and defined, wherupon follows a description of ways, formulas used by rock musicians. Four different types of musical memory not dependent on notation are discussed: auditive, visual, motoric/tactile and verbal. The article concludes with a discussion of how musicians playing by ear learn to play their instruments, compose songs and teach and learn music.

